ISSN 1853-6034
RÉTOR 12 (1), pp. 53-67 (enero-junio, 2022)

La parodia del charro como estereotipo nacional. Violencia y alteridad en *El vendedor de silencio* de Enrique Serna

The parody of the charro as a national stereotype. Violence and otherness in Enrique Serna's *El vendedor de silencio*

Félix Vergara López
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
(México)
felixvergara77@gmail.com

RECIBIDO: 20/03/2022
ACEPTADO: 28/04/2022

Resumen

En este trabajo se analiza la figura del charro cantor en la novela *El vendedor de silencio* de Enrique Serna que se desprende de la cinematografía mexicana de principios del siglo XX. Se propone una lectura retórica de esta alegoría del charro como villano cómico representada en el periodista Carlos Denegri en momentos clave de la novela. Con este fin, se aborda la relación intrínseca entre una supuesta ontología de lo mexicano y el machismo como fenómeno social y político cuyo centro de disputa son las relaciones jerárquicas del poder y que presupone la identidad viril del hombre mexicano a través de dicha figura cinematográfica. En la narrativa del novelista, el humor, logrado mediante modalidades específicas como la parodia y la ironía, constituye un instrumento crítico para abordar los temas de la violencia y la alteridad. La ficción ocurre a la sombra de la verdad que se expone tanto en la novela histórica como en la realista, las cuales suelen relacionarse con el problema de las categorías formales de la nomenclatura de la parodia. En cuanto a la veracidad del hecho histórico, sería problemático tratar la parodia como modelo estilístico que sirva de fuente para el estudio de la historia. Así, Serna elabora una renovación temática y textual en una operación retórica en donde la voz directa, indirecta u omnisciente del relato reactualizan el citado estereotipo en una caricaturización de lo mexicano, el poder y los grados de corrupción equivalentes a la conducta de violencia asociada que va indistintamente de la esfera pública a la privada.

Palabras clave: violencia , alteridad , parodia , alegoría , charro cantor.

Abstract

This paper analyzes the figure of the charro singer in the novel *El vendedor de silencio* by Enrique Serna, which emerges from Mexican cinematography at the beginning of the 20th century. A

Este trabajo está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional

rhetorical reading of this allegory of the charro as a comic villain, represented in the journalist Carlos Denegri at key moments of the novel, is proposed. To this end, it addresses the intrinsic relationship between a supposed ontology of the Mexican and machismo as a social and political phenomenon, which has as its center of dispute the hierarchical relations of power and presupposes the virile identity of the Mexican man through said cinematographic figure. In the novelist's narrative, humor, achieved through specific modalities such as parody and irony, constitutes a critical instrument to address the themes of violence and otherness. Fiction occurs in the shadow of the truth that is exposed in both the historical and realistic novels, which are usually related to the problem of formal categories that discuss the nomenclature of parody. Regarding the veracity of the historical fact, it would be problematic to treat parody as a stylistic model that serves as a source for the study of history. Thus, Serna elaborates a thematic and textual renovation in a rhetorical operation in which the direct, indirect or omniscient voices of the story, reupdate the stereotype already mentioned in a caricaturization of the Mexican, the power and the degrees of corruption equivalent to the behavior of associated violence, which goes indistinctly from the public to the private sphere.

Keywords: violence , otherness , parody , allegory , charro singer.

Uno de los atributos de la narrativa de Enrique Serna radica en la creación de un estilo literario cimentado en el humor como instrumento crítico y, en consecuencia, de sus vestiduras más recurrentes: la sátira y la parodia. Estos *disfraces* permiten un acercamiento en segundo grado a los escenarios que la novela histórica o el discurso de la historia hacen suyos, en donde la cuestión de la verdad es menos escabrosa en virtud de los efectos de la época contemporánea. Ello no obsta para que, incluso en dicha flexibilidad, tales discursos parezcan condenados a ultranza a cierta fidelidad hacia lo real.

En este trabajo se presenta una lectura de la novela *El vendedor de silencio* de Enrique Serna (Premio Xavier Villaurrutia 2020) tomando como alegoría la figura cinematográfica del charro cantor que resuena en la construcción simbólica del periodista Carlos Denegri. Las nociones que interpreto como *alteridad* y *violencia* vienen configurándose desde su obra anterior, *La doble vida de Jesús*, y operan a través de figuras marginales que facilitan la reverberación del personaje principal en una suerte de inversión desestabilizadora de los roles que constituyen esta alteridad, en el seno de una violencia cada vez más abierta y pública.

En dichas novelas estas condiciones de alteridad se cumplen, no siempre en igual proporción, en términos de una carga de violencia que ha sido codificada también en los presupuestos teóricos de los estudios de género o de la diversidad sexual. En *La doble vida de Jesús* el romance de un licencioso presidente municipal y una travesti plantea un tipo de *espectacularización* cuyo tópico de la vida conyugal hecha política se repetirá en la historia de nota roja del corrupto periodista Carlos Denegri y la mujer que lo asesina en la trama de *El vendedor de silencio*.

No es propiamente la carnavalización lo decisivo de esta narrativa, sino un estilo cuyo empleo disruptivo del humor es inherente a su expresión. Dicho recurso se hace presente incluso en lo que se supone son momentos dramáticos, de manera que lo propio de este estilo será una instru-

mentación de la ironía y la parodia que revela nuevos mecanismos con los que la tradición literaria se alimenta, en este caso a través de estereotipos nacionales cultivados por la representación cinematográfica del siglo XX.

Esto define una estrategia operativa de lectura que Roland Barthes (2004: 1) indica como "devolver a cada texto no su individualidad, sino su juego, recogerlo –aun antes de hablar de él– en el paradigma infinito de la diferencia". Esta diferencia, que no es una "visión mítica de la creación literaria", permite la pluralidad semántica del texto; la lectura se procesa como relectura y nos pone a salvo de la semejanza que, en este instante, pueda tener con el análisis formal de la novela histórica. Pero ¿cuál sería dicho análisis formal?

La reescritura como diseminación y la parodia como reescritura

En *S/Z,* Barthes (2004) establece tres premisas de lo que definirá como "lo escribible": *(a)* todo texto pierde su diferencia cuando está sujeto a una estructura universal, es decir, una tipología fundadora que evalúa el valor ideológico del texto a partir de sus representaciones; *(b)* la ideología refleja prácticas (en este caso la escritura) ligadas a una evaluación, entendida como un dispositivo del cual brotarían los límites sobre aquello de lo que se puede y no se puede escribir; *(c)* de esta evaluación brota "lo escribible", que hace intervenir al lector ya no como mero consumidor del texto, sino como su productor.

En la segunda premisa, Barthes define esta operación como *interpretación*, es decir, el texto pasa de ser un modelo representativo a uno productivo; lo escribible equivale a lo reescrito que al diseminarse se dispersa en el campo de la "diferencia infinita" (2004: 2). La reescritura implica la condensación de una diversidad de miradas cuya única singularidad posible radica en la suma de sus partes, en un conjunto cercado por la propia necesidad de exposición del estilo.

¿Pero se reduce el estilo sólo a su composición (narrativa, gramática o lógica)? El término involucra la forma como se manipulan sus tópicos, en tanto corresponden a este movimiento de diseminación de la materia creativa del lenguaje. El balance entre lo escribible con lo legible nos sitúa en el medio de dos terrenos: lo referencial y lo performativo, que pueden reelaborarse como "contravalores" de denotación y connotación. Por regla general, el régimen del sentido se ha asociado con el segundo, que entonces se vuelve *fundamental*: "La connotación es la vía de acceso a la polisemia del texto clásico, a ese plural limitado que funda el texto clásico (no es seguro que haya connotaciones en el texto *moderno*)." (2004: 5). Barthes entiende por *clásico* aquello que pertenece al orden de lo legible (lo que puede ser leído, pero no escrito). En consecuencia, el texto moderno tenderá hacia *lo escribible*, en oposición a ese texto clásico que atrapa en las redes de lo legible su diferencia.

La tercera premisa se ocupa en diseccionar la connotación hasta extraer una pluralidad de la cual no es posible escapar y determina un punto de localización. Es el cauce mínimo en donde las diversas corrientes del discurso dan paso al sentido y se subraya la distancia entre la connotación y la mera asociación de ideas, pues este procedimiento remite siempre al sistema de un sujeto, mientras que connotar implica una "correlación inmanente al texto" (5). Asimismo, en esta connotación caben los núcleos formativos de la identidad y, por tanto, de la alteridad, que se conjugan

en cuanto a exponer un determinado contenido ideológico y elaborar una mirada crítica que cuestiona la sedimentación de hábitos y costumbres en torno a los comportamientos viriles que aceptamos y normativizamos con regularidad.

En estos términos de reescritura debe comprenderse en general el sentido de parodia que retomo para definir el ejercicio literario de Enrique Serna, y en particular para referirme a la relación entre la figura del charro cantor y el problema de la alteridad en la novela, en donde los personajes se someten al rol inacabable de la violencia, que hace de los entes pasivos entes de acción.

La genealogía del concepto de parodia se remite, en primer plano, a la explicación etimológica: "percibe en la idea de parodia el 'contra-canto' (pero también 'canto al lado de otro canto')" (Sklodowska, 1991: 2). Siguiendo los pasos de Gerard Genette en *Palimpsestos*, con sendos rodeos en torno al contexto de surgimiento, la autora *evoca* el concepto "para que la parodia –en cuanto término dinámico y ambiguo, prestado de las teorías europeas a falta de un *corpus* teórico latinoamericano– en vez de ser una 'camisa de fuerza' conceptual sirva como una pista interpretativa para novelas concretas" (9).

Así, lo que Genette define como transtextualidad y reduce a nociones prácticas como hipertextualidad, es lo que de manera directa se convierte en una fuente de estudio del origen de la parodia, con remisiones fundamentales a la *Poética* de Aristóteles. La parodia es una literatura en segundo grado que, en el caso que nos ocupa, equivale al hipertexto; aunque, a decir de Genette en *Palimpsestos*,"es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra 'propiamente literaria'" (1986: 15). Esto es pertinente por dos motivos: porque en la novela de Serna el hipotexto no lo constituyen siempre las obras literarias, sino las cinematográficas, y porque de acuerdo con la lectura de Genette sobre Aristóteles la parodia nace a la sombra del género épico, cuyo estilo se ajusta al canon narrativo que sustentó la mitología del charro en el imaginario nacional.

Serna y la parodia política

La narrativa de Serna se inscribe en la parodia política y guarda cierta relación con la novela histórica. El autor consanguíneo más próximo sería Jorge Ibargüengoitia, lo que vuelve a situarnos en la cuestión estilística y en el problema de su diferencia. Si la parodia ha ejercido, desde inicios del siglo pasado, un dominio creciente en las formas estéticas, ¿cuáles serían los rasgos de especificidad en la parodia de Enrique Serna?

Si algunas narrativas de la modernidad oponen al hecho histórico el acontecimiento es con el propósito de particularizar la experiencia individual, haciéndola colectiva. Bajo tal premisa tendría lugar una de las aproximaciones al texto, ya que esta connotación de la pluralidad que Serna retrata es a través de una singularidad concreta, una referencia histórica que justifica los arrebatos de la ficción, cualesquiera que estos sean. Por ende, las zambullidas del autor en la biografía del periodista mexicano están calibradas, de modo que la verosimilitud empata sin dificultad con la estilística que se purga con la performatividad.

¿Ello significa que nos encontramos frente a una novela "antihistórica"? ¿O es una ironía este calificativo en tanto no implica sólo inscribirla como antagonista de la novela realista, sino ubicarla en la transitoriedad e inestabilidad que la parodia conlleva si se trata de terminologías que

la acrediten? Esta ambigüedad, característica de la ironía en su forma de antífrasis disémica (con el significante que contiene un doble significado en su enunciación), fractura la exclusividad disciplinaria, pero ¿adónde nos conduciría? ¿Esto buscaría el autor de *Genealogía de la soberbia intelectual*?

Si es irónica, la expresión de la novela como antihistórica supondría también confrontarla como antítesis de la ironía, reconocida por "expresar lo contrario de lo que dice". Mejor aún: una conjugación resultante cuyo sentido viene dado por el "contra-canto", la posibilidad de otra historia que subyace en la trama. Se trataría entonces de un procedimiento dialéctico en donde la ironía como parodia conjuga un propósito esencial, igual que en la obra de Jorge Ibargüengoitia. La novelística de Enrique Serna respondería a cierto paralelismo al estructurar la ironía en el conglomerado principal de elementos para su estilo literario, pero en el caso que me ocupa en un tipo de reescritura de la historia cuya parodia sobre un conjunto de estereotipos que han nutrido la identidad nacional es presentada en términos performativos.

En tales condiciones, una ficción contada a través de la verdad y una verdad contada a través de la ficción demuestran que la parodia late en los residuos metafóricos del discurso, que en esta tesitura implica la ironía en tanto lo contrario de lo que enuncia; es decir, lo que arroja esta alegoría es una subtrama que relativiza el problema de la verdad, sin restarle peso a su importancia. En términos de Barthes (2004), la función del lector que *interviene* el texto como su productor corresponde al autor cuando éste actúa dinámicamente respecto a esta captación fiel (literal, recta) del sentido, y en la propia reescritura de la historia acomoda los mecanismos de la parodia como el montaje de un espejo que captará deliberadamente las distorsiones de la realidad. El autor contemporáneo se transforma en el lector activo de su propio texto. Por otro lado, el discurso que presupone ciertos tópicos de la parodia tanto como del género realista constituye otro problema: el de la pregunta sobre los géneros literarios y, de vuelta, las mismas normativas sobre parodia.

No obstante, y para seguir orientándonos en nuestro paralelismo respecto al modo de operación, el recurso de la ironía presenta otro grado de complejidad en *El vendedor de silencio*, a diferencia de *Los relámpagos de agosto*. En principio, que este contra-canto sea posible en relación con la novela de Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*. En cuanto a Serna, este régimen tiene otro modelo: estamos frente a la parodia satírica de la vida doméstica, encarnada en los mitos más preciados de su identidad nacional y en donde la política de las costumbres se fusiona con lo público y lo privado.

En este horizonte se hace posible una forma del contra-canto en lo *escribible*: sus márgenes ya no se circunscriben al género, sino a un tipo de producción del texto que alcanza lo performativo: "Lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo. Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto" (1991: 1). Lo que está en juego rehúye la institución de una interpretación cerrada y el punto de partida proviene de cualquier *locus* que conforma la disposición de la obra, su orden y su progresión; así, estos residuos darán cuenta del texto en el orden de lo potencial. Subrayar que dicho orden no sólo permite, sino que estimula directamente la intervención del lector-autor, es posible gracias al estatus estilístico del montaje, cuyo dispositivo goza hoy de sobrada recurrencia en la obra de arte.

El montaje estilístico corresponde entonces a un ejercicio de disrupción e inestabilidad en donde se localiza uno de los soportes de la novela contemporánea y de la propia escritura. La renovación de Serna radicaría, pues, en los variados registros de la ironía y la parodia, a través de una red de tropos diversos que aparecen en la novela y constituyen su estilística crítica, pero también en la línea de aquella perspectiva que reclama el canon tanto del realismo como de la novela histórica: el de la verdad histórica, cuyos hechos establecen con autoridad discursiva la diferencia entre realidad y ficción. Esto, que parecería una simple paradoja, tiene la virtud del ocultamiento, ¿busca el autor una crítica deliberada?, ¿es ya el sentido mixto un sentido crítico?, ¿en términos de qué crítica fijar nuestros parámetros de análisis? Considero que, al menos, tener en cuenta estas cuestiones nos permite una distancia con cierta ideología crítica que funcionaría según presupuestos teóricos que marginan la parodia.

Por el contrario: los propios dispositivos textuales refuerzan la posibilidad de esta crítica, pues la ética periodística a la que Serna alude en su "Posdata" ya corresponde a su propio interés por la figura pública del personaje. No obstante, la creación del personaje Carlos Denegri involucra el análisis estilístico y, en esa medida, la necesidad de redactar una aclaración: "nadie puede bucear en su intimidad sin recurrir a las conjeturas". La veracidad de los datos biográficos sobre las cónyuges del periodista lleva al autor a reconocer que: "las conductas y los rasgos de carácter que les atribuyo las convierten casi por entero en personajes imaginarios" (2019: 483). La práctica de lo *escribible*, la parodia, presenta, por consiguiente, registros que sólo podríamos delinear: en este trabajo no queda sino conformarse con señalar, grosso modo, algunos desplazamientos.

La parodia del charro como estereotipo nacional

Desde las sátiras helénicas, la figura de la prosopopeya ha dado animación a características intrínsecas del hombre con la representación de un animal al que se le atribuyen cualidades semejantes. Esta correspondencia ya no se ajusta al funcionamiento de una metonimia que implica la diferencia entre lo animal y lo humano. Según Gabriel Giorgi:

> la distinción entre humano y animal, que durante mucho tiempo había funcionado como un mecanismo ordenador de cuerpos y de sentidos, se tornará cada vez más precaria, menos sostenible en sus formas y sus sentidos, y dejará lugar a una vida animal sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar en un *contínuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano. (2014: 4)

De acuerdo con lo anterior, no habría barreras para las prescripciones del lenguaje figurativo y un mismo "*continuum* orgánico" (afectivo, material), asimismo político, identificaría lo humano y lo animal en una "forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter", que ha conseguido alguna autonomía: la autonomía de un sentido precario que integra los dos sentidos que hasta ahora hemos comprendido como literal y figurado. Entonces, ¿por qué hablar aún de prosopopeya si no

hay distinción entre *humano* y *animal*?[1] ¿Deberíamos volver a la etimología que corresponde a los dos términos? En el tipo de performatividad que se utiliza para realzar el discurso de la parodia, la catacresis revive la identificación de "humano" y "animal" en las palabras *macho*, *machismo*; sus connotaciones a partir del estereotipo *hombre* se asocian con la identidad del "macho mexicano" y la alteridad que dicha identidad provoca cuando se trata de imponer el poder de hacerse respetar, así sea con los más airados gestos de violencia verbal o física.

En consecuencia, en *El vendedor de silencio* de Enrique Serna los rasgos y la relación que existen entre la figura del charro cantor y la alteridad se cumplen cuando, a través de la parodia, incorpora a este estereotipo del charro portentoso que nutre nuestra identidad nacional, el estereotipo secundario del villano cómico, que vive a la sombra del primero. El "patiño" del héroe en las sagas cinematográficas representaría en la parodia de Enrique Serna el papel del escudero, que sirve constantemente al amo y lo acompaña en sus trampas y correrías por las ferias populares, incluidas las pesquisas de muchachas bonitas.

Es el típico segundón que alardea del poder que la protección de su amo le confiere. Por eso señalaré episodios en donde la figura del charro como figura de poder se vincula con personajes encumbrados de la política, que como señala el propio Carlos Denegri en su diario "Recuerdos de mi viejo", al aludir a las aspiraciones presidenciales de su padre adoptivo, Ramón P. Denegri: "Me emocionaba pensar que si papá seguía ascendiendo en el escalafón del gobierno, dentro de poco sería presidente. Oh, ingenuidad: ignoraba que en esa época los civiles tenían vedado el acceso a la silla del águila" (2019: 77).

En un artículo canónico, "El charro cantor", que figura en el libro *Mitos mexicanos* de Enrique Florescano, así como en la biografía para la revista *Clío* sobre el actor y cantante Jorge Negrete, Serna había analizado ya la construcción idílica del charro. Por ende, el desplazamiento simbólico de la pantalla a la vida política y cultural en México, de finales de los treinta a la década de los cincuenta del siglo XX, constituye el tejido contextual y el escenario que posibilita la metáfora cinematográfica del charro y la traslada, en una especie de reciclaje estilístico, a la literatura contemporánea en su reciente novela.

Este icono sería, en palabras de Jacqueline Ávila y Sergio de la Mora, "una síntesis de diversas apropiaciones culturales a través de influencias criollas, españolas, árabes y mestizas (…) Tomado del jinete español, el charro alcanzó una alta consideración en la sociedad, particularmente en la hacienda a lo largo de los siglos XVIII y XIX". El cine exaltaría la figura como símbolo del poder masculino. "Aunque *Allá en el rancho grande* y por extensión la industria cinematográfica no fabricaron la figura del charro, sí que ayudaron a catapultarlo al punto de mira nacional" (2016: 126). Es, pues, en este engrane en donde caben los rasgos del charro como estereotipo nacional, que Serna identifica en su novela con personajes de la política mexicana como el general Maximino Ávila Camacho, uno de los primeros amos a los que su personaje Carlos Denegri asistirá con fidelidad canina y será el trampolín que lo catapulte en su peculiar sevicia periodística.

[1] Si bien esta causa-efecto de la prosopopeya que implican las cualidades humanas, vertidas en otro continente para su representación, suele considerar los objetos o las cosas, esto implica un tema mayor que, lamentablemente, no puedo sino acotar. Por tanto, me limito sólo a la relación humano-hombre y animal.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, continúan Ávila y De la Mora (2016: 127): "la industria mexicana y *hollywoodiense* del cine mudo se fue apropiando del charro como figura típica popular, pero las interpretaciones en ambas industrias demostraron ser drásticamente diferentes". Ante la versión del charro como "villano, ladrón y violador", el cine nacional impulsa el folclor para sustentar significados más dignos. El entorno principal con el que se asociará al charro es el de la hacienda, pero esta construcción se verá afectada por la cúspide emblemática de la revolución en el imaginario mexicano, que asocia al charro con el héroe nacional al estilo de Emiliano Zapata.

De esta manera, en un mosaico de filmes en donde aparecen títulos como *Barranca trágica* o *Triste crepúsculo* de Manuel de la Bandera (1917), *En la hacienda* de Ernesto Vollrath (1922) o *El águila y el nopal* de Miguel Contreras Torres hacia 1929, habría que incluir la película muda *Viaje redondo*, dirigida en 1919 por J. Manuel Ramos. Aquí se presenta un personaje de charro interpretado por el comediante Leopoldo *Cuatezón* Beristáin, y en cuya trama

> [se] cuenta los apuros de un fuereño en la capital, el provinciano don Chon (…), procedente del imaginario poblado de Santa Cruz Tepetitlán (…) Las gacetillas afirmaron que el *Cuatezón* Beristáin había creado 'un nuevo tipo cinematográfico hasta ahora desconocido: el charro mexicano'. (2021: s.p.)

Pero ¿esta creación corresponde a *un nuevo tipo cinematográfico*, dado que la figura del charro, aunque impostada por las pretensiones heroicas del cine norteamericano, ya tenía registro? En cierto modo, se trata de una prefiguración de la comedia ranchera, pues la comedia política nace en la frontera con las carpas y el teatro de revista, de donde proviene Beristáin, lo que en conjunto se remonta a las zarzuelas españolas del siglo XVI y el vodevil francés del siglo XIX. Esta demarcación tiene sentidos políticos. A principios del siglo pasado, las tendencias ideológicas de los comediógrafos orientaron los temas que desde sus orígenes conformarían al teatro de revista. Sus puestas versaban sobre política democrática, mientras que las carpas ambulantes desarrollaron un humor cuyo significado guardaba una dimensión lingüística más propensa a la carnavalización que a la propaganda.

Varios dramaturgos y actores de la época, incluido Beristáin, se vieron obligados a huir tras la caída de Victoriano Huerta, a quien el cómico apoyaba y en pro de cuya causa interpretara a un Zapata bandolero en la sátira de José F. Elizondo "El país de la metralla" (Contreras Soto, 2002: 101). Visto así, el charro bandolero de Hollywood, y este charro fársico llevado del teatro de revista al cine mudo, preceden al heroico charro cantor de *Allá en el rancho grande*. El *patiño* y el *antagonista* serían la suma alegórica que Serna parodia en *El vendedor de silencio* a través del personaje Carlos Denegri.

Este imaginario tiene por natural cierta jerarquía que no opera como en la narrativa realista de los siglos XIX y XX, la base en general de estos relatos cinematográficos. El reino de la ficción potencia el corpus pedagógico sentimental del cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta. Este charro fársico que Serna recupera como villano cómico prosigue patrones como la relación amo-siervo, que se expresa con los distintos personajes subalternos, incluidos políticos y cónyuges. Así, la trama novelística es menos la parodia de la narrativa realista que del cine mexicano, en particular donde brilla el citado estereotipo.

Un machismo a la mexicana

El interés por trazar, conforme a los editores, una "radiografia del machismo a la mexicana" apertura la discusión hacia una "ontología de lo mexicano". En "*El vendedor de silencio*, de Enrique Serna. Una ontología del machismo mexicano", Eloy Urroz sostiene que no ha sido en el ensayo, sino en la novela, en donde los ínclitos anhelos sobre el ser nacional, que proliferaron con Uranga, Ramos, Paz, Bartra y otros, se había concretado en obras como *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, y ahora con *El vendedor de silencio*. El propio Serna, ante los embates de los reporteros por darle a su labor una impronta periodística, señala que ni en el ensayo ni en la crónica (géneros que también practica), habría encontrado mejor conducto que en la novela. En una entrevista a *La Razón*, afirma: "Denegri se trazó una vida novelesca. Todos sus actos pertenecen al reino de la ficción. Me sorprendió que hubiera existido un hombre así tan imperioso y al mismo tiempo frágil" (Olivares Baro, 2019: s.p.). Esta *potencia novelesca* hilará el significado de su narración.

Los elementos que proporciona la realidad contribuyen a esta reelaboración y permiten marcas textuales específicas en expresiones coloquiales que figuran, directa o indirectamente, pero no siempre corresponden a la sustancia verbal de la época. Términos o giros como *chavo*, *aguantar vara*, *echarse un palo*, *salir del clóset* o *estar empoderado*, aunque son anacronismos evidentes que hace el autor por medio del narrador omnisciente, constituyen el artificio estilístico de la reescritura a través de la parodia que el autor emplea para recrear los así llamados hechos históricos y combinarlos libremente con sus especulaciones creativas. La intervención del autor se vuelve un montaje consciente que, al no apurarse por el registro lingüístico que otro narrador reproduciría de modo fidedigno, da paso a una performatividad que reactualizando el lenguaje reactualiza las discusiones modernas de la diversidad sexual y los feminismos, para citar casos emblemáticos. Veamos el diálogo en donde Jorge Piñó Sandoval y Denegri se refieren a la enemistad de Salvador Novo y Rodrigo de Llano, director del periódico *Excélsior*, puesto en evidencia por el poeta y cronista a través de un epigrama anónimo por sus preferencias sexuales:

> —Si era tan clóset, ese anónimo debe de haberlo puesto furioso.
> —Hasta úlcera le dio. Tuvieron que operarlo en una clínica de Rochester. Desde entonces vetó a Novo en el periódico… (2019: 197)

La estilística de Serna genera una cómoda complicidad con el lector y, en términos barthianos, lo vuelve un productor del texto en la performatividad resultante que atraviesa la verosimilitud del relato. El autor recurre a narratarios como el sacerdote, el psiquiatra, el antagonista Jorge Piñó Sandoval, o el ensimismamiento en las memorias bochornosas sobre el padre de Carlos Denegri, las cuales asumen un papel de purga inaceptable de la conciencia. En este sentido, ningún lector tacharía a Serna de "impreciso" por colocar el término *inteligencia emocional*, que surgió en los años ochenta y se popularizó en la década siguiente, en un diálogo con el psiquiatra respecto a su modo de relacionarse con las féminas: "—Está descubriendo la inteligencia emocional, señor Denegri. No hay mejor guía en la convivencia con las mujeres" (348).

En otras palabras, estos narratarios cubren los vacíos del hecho histórico sin los prejuicios del realismo de los siglos anteriores. Además, permiten incrustar situaciones diversas en donde se

pasa revista a escenarios sustanciales alrededor de la biografía de Carlos Denegri. Por ejemplo, la confrontación con Piñó Sandoval en la cantina es un foco múltiple de anamnesis que revelan la complejidad del personaje a través de anécdotas que subrayan episodios de violencia asociados con el alcoholismo, la servidumbre ante personajes pudientes y todopoderosos, la propia lucha por el poder o las abiertas corruptelas del periodista a través de sobornos directos:

> —Voy a ser franco, don Leobardo —Denegri cruzó la pierna con desenvoltura—. No le pedí esta entrevista para hacerle preguntas sobre su gestión como gobernador. Se la pedí porque he recibido noticias muy alarmantes de los malos manejos de su administración.
> —Ah, caramba —Reynoso frunció el ceño—. Debe tratarse de algún infundio.
> —Me temo que no —Denegri sacó de su portafolio una carpeta azul—. Los datos que tengo son fidedignos, de lo contrario no lo molestaría. Ya tengo escrito el artículo donde expongo los desfalcos y los abusos que me han reportado. (283)

Dichos escenarios recrean la apoteosis política en su naciente contubernio con el espectáculo. Denegri se codea con estrellas de cine: Arturo de Córdova o María Félix, incluso ha sostenido romances con la Chula Prieto o Gloria Marín. Sus instructores en el turbio mundo donde se forjaban los hilos de marionetas que ataban al periodismo con los próceres que hicieron la patria son periodistas o figuras de la cultura como Rodrigo de Llano o Salvador Novo; el propio Jacobo Zabludovsky le rinde pleitesía y lo reconoce como su maestro. Pero la sátira donde el orgullo como virilidad resuena lo mismo en las estrofas de José Alfredo Jiménez o Cuco Sánchez que en el calificativo de *potranca* o *palomita* para referirse a las mujeres, se extiende a un corpus mayor de referencias a la época que actúan como un tipo de libre adaptación, un palimpsesto.

Así, el papel del montaje se instala definitivamente desde las primeras páginas de la novela Como ya hemos visto, los recursos de *escenificación* que utiliza Serna son, muchas veces, anacronismos que se combinan con estos giros coloquiales de la época, que el imaginario nacional elevó a carácter de estereotipo gracias a la influencia mediática del cine mexicano a través de la televisión. De allí que se cumpla esta figura del palimpsesto, en tanto realidad lingüística que imprime sobre otra sus huellas, reactualizándola.

En este sentido, una alegoría emblemática reside en el caballo, figura inseparable del charro, tan preciada como su pistola y signo relevante de su libertad, su valor y su brío. Si las trovas del amor cortés romantizaron a la mujer y glosaron arduas epopeyas sobre el potro como compañero fiel del héroe, en el cine esta imagen se ha glorificado a través de corridos, leyendas urbanas o episodios de la revolución mexicana. El caballo puede estar al nivel de una mujer, superarla (Pedro Armendáriz ordenándole al equino un tarro de agua, mientras María Félix corre a obedecerlo tras presenciar cómo mató al perico y al perro), o incluso suplantarla (Pedro Infante cantándole a su *yegua* una serenata).[2] Aunque también la figura aparece en tono paródico (un charro interpretado

[2] Con el fin de contribuir al imaginario, valga destacar que la yegua amaestrada que figura en el reparto de la película de Ismael Rodríguez a la que aludo, aparece con la siguiente leyenda: "Presentando al *caballo* 'Kamcia', propiedad del Gral. Manuel Ávila Camacho". La cursiva es mía.

por Luis Aguilar conversa con un caballo que lo amonesta y aconseja, o una bicicleta tomada por Tin Tan se convierte en el vehículo sustituto del animal).

La biografía de Denegri permite *ficcionalizar* acontecimientos cruciales, por ejemplo, tomar por asalto la ciudad para llegar al hospital donde el padre agoniza:

> Montó en *Suspiro*, el caballo zaíno de pura sangre con el que había participado en el jaripeo, y salió a todo galope por una calle empedrada (…) Algunos conductores hasta le aplaudieron, creyendo que estaba rodando una película de charros cantores (…) "Periodista vestido de charro irrumpe en un sanatorio", clamaron al día siguiente sus enemigos de *El Nacional*, acusándolo de prepotencia y megalomanía. (2019: 72 y 73)

Denegri representa al criollo instalado en el poder y como Jorge Negrete habla con fluidez inglés y alemán: lo mismo es un dandi refinado que un hombre consagrado a su tradición que viste a propósito traje de charro:

> Los mexicanos adoraban el apapacho condescendiente: cuanto más dudaban de su valía, más fuerte agitaban las matracas nacionalistas. Para complacerlos se retrataba por doquier en traje de charro y ahí estaban los resultados: en cualquier ciudad de provincia le tendían alfombra roja, lo nombraban hijo predilecto y lo trataban a cuerpo de rey. (83)

El signo de la misoginia, característico del charro, ejerce una relación metonímica entre caballo-hombre en donde se conectan los lazos primitivos con la condición bravía, justificada, del semental mexicano:

> El matrimonio de entonces se parecía demasiado a un contrato de compra-venta en el que una mujer aportaba el capital de su virginidad, a cambio de tener un proveedor para toda la vida. Lorena era virgen, desde luego, pero a veces la decencia corrompe más que el libertinaje. Siempre tuve la incómoda sensación de haber pagado un precio excesivo por su himen intacto. ¿Quién es más puta: una piruja callejera que se alquila por horas o una mujer casada que se vende a perpetuidad? En gran medida los conflictos con mis esposas se deben a que no puedo amarlas bajo coacción. Por más acostumbrado al cabestro que pueda estar un potro, de vez en cuando suelta mordidas o coces. (100)

La misoginia se expresa en otro momento anecdótico que se traslada a la ficción, cuando Denegri alecciona a una de sus sirvientas por infidelidad y ordena brutal golpiza contra el intruso, a quien tilda de posible "amante proletario" de Noemí, quien supuestamente ha traicionado a su marido para estar con él:

> Damiana, en cambio, ameritaba una pena mayor por engañar al pobre Basilio. Compadeció al noble jardinero por haberse casado con ese alacrán y se propuso actuar como él lo hubiera hecho si estuviera en su lugar.
>
> —Ve a ensillar al Tonatiuh —ordenó a Salvador— y tráeme la riata.

> —¿Qué vas a hacer, Carlos? —se inquietó Noemí.
> —Tratar a esta cabrona como si estuviera en su pueblo. En el campo no se tientan el corazón para castigar a las güilas.
> Con ayuda de Humberto y Salvador, que sujetaron a Damiana, Denegri le improvisó una especie de arnés, pasándole la riata por debajo de las axilas y atándosela en la cintura. Para que no pudiera zafarse, la maniató con un nudo bien apretado. Luego montó al caballo y pidió que le abrieran la puerta del garaje. (302)

El deporte de la charrería se cultiva como un símbolo del macho mexicano que se proyecta y exhibe su linaje: "la charrería era un bastión de la patria criolla que resistía heroicamente el asedio del pelaje" (268). Es "un deporte para hombres" que las mujeres nunca entenderán y por eso toman la voz, se *empoderan*:

> —Con razón te gusta tanto la charrería —comentó Lorena cuando iban entrando a la Avenida Horacio—. Es un deporte para machos engreídos que se creen la divina garza, como tu amigo Pasquel. Ustedes son los guapos de la fiesta y ni quién se fije en nosotras.
> —Es un deporte de hombres —intentó callarla—. Si no te gusta, ¿para qué vienes?
> —Por curiosidad. Para entender mejor tus gustos. Y no me arrepiento, porque aprendí muchas cosas de ti.
> —¿Ah sí? ¿Qué aprendiste?
> —En primer lugar, que ningún charro es un hombre de verdad.
> —Si vas a empezar con los insultos mejor pongo el radio. (273)

La situación de violencia que congrega los atributos del charro (su afición al alcohol, su soberbia inalterable y su machismo exacerbado) se hace extensiva al final, en la persecución de Natalia, su última esposa, y los hijos de ésta por la azotea. El odio hacia las mujeres se esclarece cuando el protagonista intercambia la confesión del psiquiatra por la del sacerdote. La retrospectiva se ajusta de nuevo al marco alegórico del cine: una actriz argentina desterrada, al estilo de Libertad Lamarque o Marga López, recién llegada a México con su marido asturiano, se confabula por interés con un oficial de alto rango del ejército, Ramón P. Denegri, quien destierra al marido ultrajado para casarse con ella. El propio Carlos Denegri admite:

> Los robos de esposas fueron hasta hace poco el deporte favorito de la élite revolucionaria. En tiempos de la lucha armada eran el pan nuestro de cada día: […] De aquellos campos no quedaba ni una flor, como en el corrido de Juan Charrasqueado. La costumbre de robar la fruta del cercado ajeno se mantuvo en la etapa de la Revolución hecha gobierno, al amparo de la impunidad que han gozado siempre los señores de horca y cuchillo, desde los caciques regionales hasta los presidentes de la república. (457)

El ultraje es triple: revelar la perfidia materna en secreto de confesión con el ánimo de alcanzar la redención, guardar con celo el pecado original que lo funde sin piedad a la misoginia y saber que, antes del destierro, su madre había engañado al asturiano con un emigrante de Italia. "De

modo que ya lo sabe, padre: soy un hijo de puta en el sentido más amplio de la palabra y no debe extrañarle que me comporte como tal" (457). Un charro importado que quisiera parecer un galán maduro como Cary Grant, pero que en el nivel de la parodia se convierte en un cómico patético y bufonesco del denominado cuarto poder. "Digamos que soy el bufón de la corte y a los bufones se les permite soltar chascarrillos de doble filo, contradecirse, hablar entre burlas y veras" (311).

La alteridad del criollo que ocupa escaños de poder no tiene límites y la discriminación y el racismo se interiorizan en la conciencia nacional sin importar clases ni jerarquías sociales. "Sacó la estatuilla de un noble zapoteco y la contempló con una mueca de burla, recordando a los tres albañiles que lo habían extorsionado esa tarde. Feos como el pecado, los hijos de puta, pensó" (385). Esta reflexión, desde luego, se prolonga al último amo, el presidente Díaz Ordaz respecto a otra estatuilla, esta vez de Mictlentecuhtli, dios de la muerte. "Da pavor el odio reconcentrado en esa carita. Se parece mucho a Díaz Ordaz, ¿a poco no? Idénticos en cuerpo y alma. Un adefesio con poder enloquece tarde o temprano y pronto veremos las consecuencias: el retorno a los sacrificios humanos" (385). En el declive de su gloria, también Denegri enloquece de poder, obligando a su hijastro a dispararle y a su esposa a ultimarlo. Finalmente, con una nota periodística de *El Universal* con la fecha 2 de enero de 1970 la obra concluye con un paratexto que, si simula la realidad o no, es lo que menos importa. El tinte de nota roja que anuncia el crimen de Denegri en manos de su esposa culmina en la relación alteridad-violencia, en el relato ficticio que, como en el cine, monta un escenario idóneo para representarnos su historia.

Conclusiones

En la novela *El vendedor de silencio* de Enrique Serna la parodia es el "contra-canto" de la vida política y doméstica que se combina libremente con el imaginario pedagógico de la sensibilidad que elabora el cine. Las diversas voces del texto tejen redes metonímicas a través de la ironía, en donde la traslación del uno a la totalidad se expresa en la voz del periodista *charro*[3] amonestado desde la segunda persona por su conciencia; o en la inserción del sujeto-autor, el sujeto-personaje y el sujeto-lector, intervenidos por la tercera persona, que sintetiza esta totalidad y desestabiliza su contexto histórico. En palabras de Barthes, la connotación funda una literatura (fechada) del significado: "Históricamente, al inducir sentidos aparentemente detectables (aunque no sean léxicos), la connotación funda una Literatura (fechada) del Significado" (2014: 5,6) en donde inserta su montaje narrativo.

Serna logra una desestabilización del contexto social e histórico de las narraciones realistas, tanto literarias como cinematográficas, a través de la ironía y con el monólogo interior o el estilo

[3] Una expresión coloquial para referirse a las "traiciones burocráticas" del sindicalismo ha sido la de "charrismo sindical", precisamente porque durante la década de los cuarenta, en el sexenio de Miguel Alemán Valdez, el líder de los ferrocarrileros, Alfonso Ochoa Partida (quien también practicaba la charrería), tomó a la fuerza el entonces Sindicato de Ferrocarrileros para apoyar al presidente y dar la espalda a los trabajadores.

directo. Pese al tiempo y espacio, la performatividad como montaje del discurso remite al pasado sin las convenciones del realismo. La ironía aparece, además de la antífrasis, en la ironía "de alteridad" (los antagonistas de Denegri); la ironía *in absentia*, el *scoma* en su forma de ironía de disimulo –los comentarios de su mujer por la disminución de la libido a causa del alcohol–; vemos frecuentes *asteísmos* que ilustran la hipocresía venial de los sobornos de elite; la *antimetátesis* justificatoria, donde caben sus autorreprimendas, con puñados de sarcasmos y caricaturizaciones y, por último, la *prospoiesis*, que tolera la proyección de la *mea culpa,* en un sentido de salvación para una conciencia entretenida con relativismos morales.

Estos elementos tienen su principal eje de rotación en la ironía dramática que suele acompañar a la parodia, además de un movimiento expansivo de la figura del animal en donde, como indica Giorgi: "el animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político" (2014: 5). El zoológico político y periodístico en la novela es fecundo: son las garras del seductor, del embustero que acorrala la gestión del silencio para suspender el ataque directo; la papada de sapo o de guajolote que deja la senectud; el lobo y las ovejas conyugales; los gallos de pelea del reportaje turbio auspiciando a los polluelos; los gatos al servicio del poder; las potrancas de anchas caderas o hembras de arrogancia felina, afilando su vuelo de ángel maléfico en prodigiosas faenas de toreo para ser cautivas.

De acuerdo con Barthes (2014), la parodia es la ironía en acción que atraviesa la voz del texto para desmentirla. En este punto, la transformación estilística que revela la perspectiva ideológica implica la fuerza del relato-contrato, que funciona mediante un sistema de equivalencias y metonimias que supone a la narración como mercancía de un deseo primero expresado por el cuerpo del autor y luego por el de sus lectores: "se plantea un primer deseo que, por metonimia, determina un segundo deseo". El reconocimiento del deseo en la gestación de la obra la convierte en depósito del contrato estipulado: "el relato se da a cambio de un cuerpo" en donde este deseo pide algo a cambio: ¿Contra qué intercambiar el relato?, pregunta Barthes, y ¿cómo determinar su valor de intercambio? "En este caso, el relato se da a cambio de un cuerpo (…) Se cuenta para obtener intercambiando, y este intercambio es el que figura en el relato mismo" (2014: 73, 74). El intercambio que nos brinda Serna consiste en el mérito de este palimpsesto narrativo, que renueva el carácter de los problemas en torno a la violencia de las masculinidades como si fueran los mismos de hace cincuenta o sesenta años.

A la postre, el homicidio de Carlos Denegri hace que la ironía dramática recorra el velo a la paradoja jurídica sobre estos crímenes. En este nivel, la parodia como reescritura tiene por objeto una aparente abstracción (la vida doméstica, la política de las costumbres y las representaciones sensibles de la cultura) que se desplaza a la mitología de esta cultura visual con la caricaturización alegórica del charro como prototipo del machismo mexicano y la corrupción política. Esta interpretación abarca el delirio persecutorio del poder como figura mediática en varias de sus formas. Producto y producción del estereotipo que alimenta las representaciones populares, la novela traza una imagen empobrecida por el mito heroico de la masculinidad: la del charro que traiciona, defrauda y soborna. En suma, son estos residuos alegóricos de lo *escribible* lo que ridiculiza el canon simbólico nacional en *El vendedor de silencio* de Enrique Serna.

Bibliografía

Barthes, R. (2014). *S/Z.* México: Siglo XXI.

Contreras Soto, E. (2002). "Su majestad el hambre, soberana del país de la metralla", en *Tramoya*, vol. 70, pp. 99-110. Disponible en: http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4636

Florescano, E. (coord.) (1995). *Mitos mexicanos*. México: Ediciones Aguilar.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Hutcheon, L. (1993). "La política de la parodia posmoderna", en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, julio, pp. 187-203.

Olivares Baro, C. (13 de septiembre de 2019). "Enrique Serna traza en *El vendedor de silencio* una relación sinuosa entre poder y periodismo", en *La Razón de México*. Disponible en: https://razon.com.mx

Serna, E. (2019). *El vendedor de silencio*. México: Alfaguara.

Sklodowska, E. (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing.

Urroz, E. (2019-2020). "*El vendedor de silencio*, de Enrique Serna. Una ontología del machismo mexicano", en *Revista de la Universidad de México,* 1 (diciembre-enero), pp. 155-158. Disponible en: https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6e6b607b-af21-4cef-ad0c-323f432fd73f/el-vendedor-de-silencio-de-enrique-serna

Wehr, C. (ed.) (2016). *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.